


# PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

**ROK II.** **Poznań, dnia 10. czerwca 1926.** **NR. 6**



Dr. Henryk Opieński.


## Psychologja muzycznego modernizmu*).

„Kocham lokomotywę tak jak inni kochają kobiety", miał powiedzieć Artur Honegger,**) gdy go się pytano o objaśnienia, tyczące głośnej kompozycji orkiestrowej pt. *Pacific* nr. 231.

Że w tem powiedzeniu czołowego przedstawiciela nowoczesnej twórczości muzycznej chodziło przedewszystkiem o dowcip, nie ulega najmniejszej wątpliwości — na dnie tego dowcipu kryje się przecież jedna ze wskazówek, prowadzących do rozwiązania problemu: psychologji muzycznego modernizmu — czyli innemi słowy mówiąc: odpowiedź na pytanie, dlaczego po tej a nie po innej drodze poszła ewolucja muzyki współczesnej. Jakaż jest ta droga: oto wije się ona krętą ścieżką w górę wśród ostrych skał dyssonansów po atonalnych zboczach w takt jazbandowego rytmu po to, aby spojrzawszy z wysokości z politowaniem na błąkający się po harmonijnie ukwieconych dolinach romantyzm zacząć schodzić wolniuteńko na drugą stronę przełęczy ku... dawnemu bardzo schronisku, na którego ścianie widnieje jeszcze na wpółzatarta data: rok 1685 i napis: tu urodził się J. S. Bach... Bo choć to brzmi paradoksalnie, jest faktem nie dającym się zaprzeczyć, że poprzez całą jaskrawość — całą powiedzmy murzyńskość niektórych objawów współczesnej muzyki, prawdziwa jej, dla wielu umysłów zakryta tendencja, zbliża ją ku epoce kończącego się XVII-go a zaczynającego XVIII-go wieku; Bach i Couperin są o wiele bliżsi dzisiejszym modernistom niż Beethoven i Schumann.

Zanim jednak ta tendencja się zrealizuje, zanim droga powrotna do dawnego schroniska doprowadzi — modernizm błąka się po śliskich perciach, uderzając raz po raz w egzotyczne brzękadła i szuka — szuka drogi, chwytając się czysto naturalistycznych złomów skalnych, aby po chwili wśród mgły atonalności zejść na zupełne bezdroża... albo pędzić na oślep ale z fantazją na Pacifiku.

*) Odczyt, wygłoszony w grudniu 1925 r. we Lwowie oraz w marcu 1926 r. w Poznaniu.

**) A. Honegger jest autorem psalmu Symfonicznego „Król Dawid" wykonanego po raz pierwszy w Polsce w Poznaniu przez „Koło Śpiewackie" pod dyr. St. Wiechowicza w marcu r. b.

Starając się w tatrzańsko obrazowy sposób scharakteryzować główne cechy współczesnych modernistów, muszę się zastrzec z góry, że do objawów ich sztuki przystępuję z uczuciem największej rzeczowości; nie straszą mnie równoległe małe sekundy czy septymy (równoległe kwinty należą już do „staromodnego“ przeżytku) — ani owa słynna politonalność — ani „maszyna do pisania“ jako instrument w orkiestrze (u Erika Sati'ego) ani gramofon, oddający trele słowika w orkiestrze Respighi'ego. — Ewolucja środków wyrazu muzycznego wyrażająca się rozszerzonem pojęciem funkcji harmonicznych — śmiałemi krzyżowaniami kontrapunktycznemi, oryginalną rytmiką i jaskrawym kolorytem orkiestrowym jest naturalnym objawem życiowym. Objawów takiej czy innej ewolucji środków wyrazu nie zdołały odwrócić i nie odwróciły nigdy najgwałtowniejsze protesty — są one tak silne jak silnymi są pędy roślin, znajdujące sobie drogę między przykrytemi wiosennym śniegiem — złomami granitów. Zmiana formy wyrazu muzycznego jest sprawą o tyle wieczystą o ile nią być mogą sprawy ludzkie... A że żadna epoka do zmian formy wyrazu, czy to o muzykę czy o inne sztuki chodzi, łatwo przyzwyczaić się nie może — na to mamy w historji aż nadto wiele dowodów.

*J. J. Rousseau* uważał, że współczesne jemu kompozycje orkiestrowe, w których „osobno grają skrzypce, osobno flety, osobno fagoty, każde inną melodję dla siebie i prawie bez żadnego ze sobą związku“ są jednym chaosem i że „nazywać je Muzyką jest to obrażać porówno uszy jak sąd słuchacza“.[1]) Cały szereg podobnych zdań z różnych epok zaczerpniętych podaje w swojej książce p. t. *Musique ancienne Wanda Landowska.* Z bliższych nam przykładów warto przypomnieć wrażenia, jakie na dwóch polskich muzykach w latach 1844-tym i 1884-tym robiła muzyka Wagnera...

Słyszy Wiktor *Każyński* w lecie r. 1844-go w Dreźnie Rienzi'ego Wagnera i tak opisuje w liście do przyjaciela swoje wrażenia: „Opera ta ma wiele niezaprzeczonych zalet, młody kompozytor jest człowiekiem wielkiego talentu, myśli jego są piękne i wzniosłe, życzyć tylko zostaje, aby były więcej rozwinięte, jaśniej i zwięźlej tłomaczone... Piątego aktu tej opery nie słyszałem, bo pomimo najpiękniejszych często motywów, niepodobno było do końca dosiedzieć dla ciągłego wrzasku trąb i rozmaitego rodzaju miedzianych instrumentów do orkiestry na ten raz wprowadzonych. Powróciłem do domu z mocnym bólem głowy, rozmyślając nad smutnem i szalonem nadużyciem miedzianych instrumentów, któremi bez pomiarkowania i najmniejszej litości dla nerwów słuchacza szafują dzisiajsi kompozytorowie“. — Powołując się na Glucka, Mozarta, Spontiniego, pisze dalej Każyński: „Widziałem ogromną masę nut, słyszałem ciągłe sukcesje jakichś dziwnych akordów, słyszałem ciągły hałas i piekielny wrzask instrumentów, lecz ani jednego motywu ani jednej frazy muzycznej pamięć moja stamtąd nie wyniosła... I co mi z takiej muzyki, której przy największej uwadze niepodobna jest pojąć i zrozumieć?...“

A posłuchajmy jeszcze wrażeń, jakie opisuje w roku 1884-tym w „Bluszczu“ znany prof. konserwatorjum, skrzypek i krytyk warszawski Józef *Stattler* po usłyszeniu wstępu do: Meistersingerów Wagnera.

[1]) J. J. Rousseau „Lettre sur la musique française“.

„Musimy powiedzieć, że dzieło to, gdyby nie miało ojcem genialnego autora... lecz mniej znane nazwisko było odpowiedzialnem za nie, niezawodnie krytyka byłaby powszechnie surową, nieubłaganie surową... Sprobujmy jednak odważnie wyrazić nasze zdanie, jak gdyby nie było nam wiadomem, kto pisał to dzieło. Otóż, ogólne wrażenie, jakie otrzymaliśmy słuchając je, było przygnębiające. Chaos brzmień bez związku prawie w ciągłem forte trzymanych, bez okresów, bez części tematycznych z wrzaskiem trąb i huraganem smyczków, składa się na przeprowadzenie ruchliwych myśli depczących się, następujących jedna na drugą, bez początku i końca. Słowem, słuchając tylko, nie można zdać sobie sprawy, co to jest, lecz trzeba studjować partyturę, by cokolwiek zrozumieć, wyławiając pojedyńcze myśli wśród tej burzy głosów. Dzieło to według naszego przekonania wychodzi poniekąd z granic piękna; maniera uniósła zadaleko autora"...

Widzimy z tych dwóch głosów, że nawet na przestrzeni 40 lat zapatrywania i gusta polskich muzyków nie uległy ewolucji na tyle, aby odczuć piękno i zrozumieć muzyczne utwory, które dla naszych uszów przedstawiają się nieomal jako wzór prostoty budowy i klasycyzmu a młodszych zaczynają już nudzić jako „staroświeczczyzna"

A przecież identyczne sprawozdania jak Każyńskiego lub Stattlera o Wagnerze czytać można było swego czasu o muzyce Straussa czy Debussyego — dziś czyta się je o Strawińskim czy Szymanowskim. Czegoż to dowodzi? Oto tej starej, niby znanej, a ciągle co pokolenie zapominanej prawdy, że forma w sztuce jest pojęciem ruchomem, że zmienia się wraz z rozwojem czy upadkiem społeczeństwa — że zależy od jego stanu duchowego i od jego intellektualnej kultury. — Wieża Eiffel, którą przed 35 laty uważano za potwora architektury, dziś swoją smukłą sylwetką zachwyca francuzów i cudzoziemców a wobec prób nowoczesno-egzotycznych na ostatniej wystawie paryskiej sztuki stosowanej wydawała się wzorem klasycznej koncepcji architektonicznej. Ale czy wobec tego idąc drogą logicznego rozumowania nie należałoby przyznać, że pojęcie piękna i zrozumienia dzieł sztuki musi być narzucone z góry — musi stać się kwestją przyzwyczajenia? Owszem, jest tak bezwątpienia, tylko że równocześnie nie trudno wykazać obosieczność tego stanu rzeczy. Jeżeli bowiem — ograniczając się na muzyce — możemy na przykładach stwierdzić, że zamiłowanie lub choćby dodatnie reagowanie publiczności na jakieś nowe objawy formy lub nowego języka muzycznego jest kwestją przyzwyczajenia, któż nam może zaręczyć czy jakiś upadły gieniusz nie przyzwyczaja tych niewinnych uszów ludzkich do złego? Wszak uszy te w czasach obecnych są już (zwłaszcza w wielkich stolicach) narażone na przyzwyczajanie się do różnych odgłosów, a zwłaszcza do tego ohydnego skrzeku amerykańskich trąb automobilowych które mogą swą brzydotą znieczulić wogóle zmysł słuchu na reagowanie artystyczno muzyczne. Pojęcie piękna jest bardzo względne i maxyma Voltaira: le beau pour le crapaud c'est sa crapaude[1])... niewątpliwie trwałą... Musi być więc do tej teorji „przyzwyczajania się" ucha ludzkiego do nowości czy nowatorstw dźwiękowych stosowane jakieś inne jeszcze kryterjum; owa ewolucja muzycznego języka jakiejś przecież kontroli ulegać musi.

[1]) „Pięknem dla ropuchy samca jest ropucha samica"...

Jeżeli o kryterjum chodzi, to bywała niem zwykle w dziejach sztuki *siła i istotność twórczego* talentu kompozytora oraz jego wysoka *wartość duchowa.* Kontrolę zaś najlepiej wykonuje ... *czas.*

Najbliższem zatem naszem zagadnieniem winno być zastanowienie się czy *obecna* epoka współczesnej twórczości muzycznej jest w stanie wyłonić ze siebie taki kategoryczny twórczy imperatyw, który będzie stanowił kryterjum nowej „estetyki".

Szukając klucza do rozwiązania tego problemu musimy się najpierw zastanowić nad zewnętrznemi objawami dzisiajszej sztuki muzycznej — nad źródłami, skąd się te objawy wzięły a wreszcie jaka jest ich wartość dla przyszłości twórczości muzycznej.

Jako zewnętrzny objaw sztuki muzycznej będziemy uważali przedewszystkiem język, jakim się posługują dzisiajsi kompozytorowie, zostawiając na razie na uboczu zagadnienia formy.

Dla lepszego zorjentowania się w przejawach tego języka należy się cofnąć myślą wstecz mniej więcej o lat 30 i śledzić krok za krokiem jego ewolucję. — W ostatnim dziesiątku XIX-go wieku niepodzielnie prawie panował typ Wagnerowskiego muzycznego języka; była to cecha epoki; równocześnie już jednak pojawiły się zwłaszcza we Francji pewne symptomy opozycyjne, którym najdobitniejszy wyraz dała sztuka Debussy'ego; w Niemczech Ryszard Strauss pracował niejako nad ewolucją wagnerowskiego języka, poszedł jednak w kierunku realistyczno-illustracyjnym tak daleko, że właściwy charakter tegoż języka zatracił.

Cechą techniczną języka obu tych kompozytorów były w stosunku do dawnych pojęć — nieuznawane dotąd licencje harmoniczne — rozszerzenie t. zw. funkcji tonalnych — używanie harmonji jako izolowanej barwnej plamy; odpowiadało to mniej więcej rozjaskrawieniu się kolorów w ówczesnem impressjonistycznem malarstwie. Debussy też stał się reprezentantem muzycznego impressjonizmu, kiedy Ryszard Strauss odpowiadał raczej pojęciu malarza realisty — nie gardzącego najbardziej naturalistycznymi środkami — jak imitacja beczenia baranów, wprowadzenie maszyny do udawania wiatru itp. Wkrótce potem w pierwszym dziesiątku XX. stulecia weszły na widownię międzynarodową formy językowe — nowoczesnej muzyki rosyjskiej.

Równocześnie prawie kiedy w Niemczech rozpoczęły wywoływać sprzeciwy rewo lucyjne tendencje Arnolda Schönberga zaczął Igor Strawiński swymi baletami wprawiać w niepokój przywykłych już w Paryżu, Londynie czy Berlinie do mowy Debussyego czy R. Straussa słuchaczy. Jeszcze jaskrawszy koloryt orkiestrowy jeszcze jędrniejsze a fantastyczne rytmy były tu znowu dalszym krokiem naprzód — politonalność przechodziła do porządku dziennego nad dawnemi pojęciami już nietylko o konsonansie ale nawet o dysonansie. Tak jak spalone pieprznemi przysmakami podniebienie potrzebuje coraz to nowych, coraz to silniejszych, coraz bardziej drażniących ingredjencji, tak ucho przywykłe do pewnego typu jaskrawości w muzyce pożąda jej w coraz ostrzejszej formie. Nie trzeba sobie jednak wyobrażać aby ów nowy język muzyczny był zjawiskiem nie dającym się usprawiedliwić od strony fizyczno-akustycznej. Przychodzi tu bowiem w sukurs nowoczesna nauka o przytonach, która stwierdza, że ucho szukając nowych wrażeń harmonicznych nie postępuje contra naturam — natura

to bowiem daje temu uchu w swej hojności cały dobór dyssonujących dźwięków z jednego tonu wysnutych — a więc niejako *organicznie* z sobą harmonizujących. Innemi słowy możnaby określić, że modernistyczna forma muzycznego języka jest to maksymalne wyzyskanie naturalnych przymiotów jakie posiada dźwięk muzyczny, — objawiające się w zestawianiu ze sobą najodleglejszych barw widma tęczowego akustycznej analizy sięgającej aż do niesłychanie subtelnych ultra-fioletowych i ultra-czerwonych odcieni tonów muzycznych. Praca nad rozszerzaniem owych muzycznych funkcji odpowiada jednak dużemu wysiłkowi woli i mózgu, rozwiązywanie czysto mechanicznych problemów musi pochłaniać cały nieomal zasób wyobraźni autora wskutek czego pojęcie określające mowę muzyczną jako oddany tonami *wyraz uczucia* musiało zejść na drugi plan. Zresztą mało który z dzisiajszych kompozytorów pragnie wyrażać swoje uczucia; — pojęcie uczucia w związku z muzyką zostało wogóle wycofane z obiegu i umieszczone w lamusie starożytności — dziś operujemy przeważnie uzmysłowianiem wrażeń za pomocą dźwięków. Tak uzmysławia dźwiękowo wrażenia z fajerwerkowej rakiety Strawiński w swojej kompozycji orkiestrowej taki właśnie tytuł noszącej — podobnie czyni Honegger w swojem „mouvement symphonique“ — owej lokomotywie amerykańskiego expressu.

Ale na formowanie się nowoczesnego muzycznego języka musiały działać również i innej natury uboczne wpływy, które wyłaniały się już w poprzednich okresach muzyczno-językowej ewolucji. Można bowiem bez trudu ustalić fakt, że melodja przeżywszy epokę w której dostała się w żelazne kleszcze harmonji, w której rodziła się nieomal wyłącznie na tle harmonicznych funkcji, zaczęła się wyczerpywać. I w tym to dziejowym momencie zaczęto się ratować chromatyką — motywem ludowym, gamą cało-tonową lub egzotyczną. Folklor i egzotyzm wprowadzone (wraz z chromatyką) do nowoczesnego muzycznego języka ważną przy dalszem jego formowaniem się odegrały rolę. Należy w tem miejscu choć w przybliżony sposób objaśnić co oznaczają te dwa sztandarowe pojęcia modernistów muzycznych: politonalizm i atonalizm — które możnaby inaczej z polska nazwać: wielotonacyjnością i beztonacyjnością. Jak widzimy z samej nazwy, pojęcia te stoją ze sobą w sprzeczności. Pierwsze bowiem uznaje sens tonacji drugie ten sens usiłuje wykluczyć. — Biorąc rzecz ogólnie politonalizm charakteryzuje muzykę modernistów romańskich i słowiańskich — atonalizm jest specjalnością niemieckiej szkoły, zwłaszcza — wiedeńskiego kompozytora Arnolda Schönberga; ale tu zaraz jako objaśnienie dodać trzeba, że ten Schönbergowski atonalizm nie ogranicza się na tem, że dany utwór nie posiada ściśle określonej tonacji ale, że wogóle tonacja rządząca w systemie gamy i harmonji nie istnieje; że w państwie tonów panuje najzupełniejsza demokratyzacja, że gamą normalną jest gama chromatyczna, składająca się z 12 tonów i że każdy ton, każda na nim oparta harmonja ma równe do rządów prawo. Precz z panami: toniką, dominantą i jej pokorną służką poddominantą — proletarjusze wszystkich dźwięków łączcie się i stańcie się wszyscy panami! Oto wyznanie wiary Schönberga, który w swych rewelacjach widocznie i walkę klas jako zasadę twórczości muzycznej przewidywał skoro twierdził, że tak jak dawniej słuchaliśmy utworu muzycznego śledząc rozwój rządów dominującej

tonacji — tak obecnie możemy przecież zacząć słuchać walki owych tonacji o pierwszeństwo i oczekiwać z napięciem zainteresowania która z nich zwycięży...

W praktyce jednak owo pojęcie równorzędności walorów tonacji musi pozostać illuzją — tak jak illuzję byłaby chęć budowania zdań bez podmiotu, orzeczenia i przedmiotu... O ile też prawdopodobnie teorja atonalności pozostanie efemerydą, o tyle politonalność jest wynikiem normalnej ewolucji rozszerzania wartości funkcji muzycznych.

Chcąc uniknąć nieprzystępnego prawdopodobnie dla większości czytelników operowania pojęciami technicznemi muzycznej teorji pozwolę sobie zasuggerować pojęcie tego czem jest wielotonacyjność na przykładzie — botanicznym.

Ktoż z nas nie obserwował rozwijania się listków hyacentu — lilji — tulipanu; wiemy że te rośliny należą do rodziny t. zw. jednoliściennych — bo od wypuszczenia z cebulki jednego zielonego kiełka żywot swój rozpoczynają, żywot, który cały zamknięty jest w egzystencji kilku listków i pięknego wonnego kwiatu. Taką egzystencją jest dawna tonalność, której życie ograniczało się na kilku dominujących funkcjach. Ale drugim typem — jest roślina dwuliścienna; — z drobniutkiej dwa kiełki wypuszczającej roślinki — dziecka — rozrastają się powoli już nie tylko listki ale gałązki — z gałązek gałęzie, z gałęzi konary — i powstaje drzewo, które szumi tysiącem liści pozornie już sobie obcych — ale przecież z jednego wspólnego pnia soki ciągnących. Takim tworem harmonicznym jest politonalizm: rozszczepienie dwóch zasadniczych funkcji tonalnych na większą ich ilość — rozszerzanie pojemności akordu — przydzielenie każdemu tonowi z akordu wolności dysponowania swoją specyficzną harmonją stworzyło ową wielotonalność, która mimo pozornej niezgody — przecież za pomocą przeróżnych gałązek-pokrewieństw da się sprowadzić do wspólnego pnia dominującej harmonji a tonika tej harmonii choćby się jej wyraźnie nie słyszało tak jak się nie widzi ukrytych w ziemi korzeni drzewa, przecież wyczuwać się każe.

Kończąc uwagi o charakterze nowoczesnego muzycznego języka — musimy obecnie zwrócić uwagę na formy muzyczne jakie ten język wyraża. Formy te mimo całej tegoż języka nowowoczesności są połączone łańcuchem tradycji z formami dawnemi; a więc spotykamy tu Sonaty, Sonatiny, Koncerta, Symfonje, Fugi — no i formy taneczne; wykluczonemi zaś z obiegu są formy wczorajsze: impressjonistycznych obrazów a przedewszystkiem forma programowego poematu symfonicznego. Muzyka t. zw. absolutna odzyskała przewagę; a jeżeli — jak we wspomnianym na początku utworze Honeggera kompozycja nosi tytuł — który można podejrzewać o pewną illustracyjno-programową tendencję — to jednak celem artystycznym podobnej kompozycyj jak Pacific nr. 231 jest zupełnie co innego niż realistyczna ilustracja R. Straussa. Honegger nie ilustruje podróży w amerykańskim pospiesznym pociągu środkami czysto zewnętrznemi lecz daje tonalną projekcję wrażeń jakie na nim wywiera to potężne *mechaniczne* zjawisko. Takie ujęcie kompozycji mogłoby przypomnieć impressjonizm muzyczny — w rzeczywistości jednak różni się od niego. Wczorajszy impressjonizm bowiem kształtował formę stosownie do odczuwanych wrażeń — nowoczesny kompozytor *stara się przedewszystkiem o konstrukcję* — której podporządkowuje swoje wrażenia. Naogół należy zauważyć, że w przeciwieństwie do tendencji rozszerzania

rozmiarów formy, które od czasów Beethovena, Berlioza znajdowały swe echa u Brucknera, Straussa czy Mahlera nowoczesna forma kurczy się — maleje — zacieśnia. Coraz częściej spotykamy nie Sonaty a Sonatiny, Koncerty w jednej części — drobniuśkie fortepianowe utwory; towarzyszy tym objawom częste zwracanie się kompozytorów ku zespołom kameralnym i to z przewagą dętych instrumentów, przyczem podstawą faktury jest ścisła konstrukcyjność oparta o robotę polifoniczną. — Takby wyglądała zewnętrzna strona muzycznego modernizmu; spojrzyjmy teraz do jej wnętrza.

(Ciąg dalszy nastąpi.)

---

Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

# Sny o „Pieśniach o ziemi naszej".

(Dokończenie).

Każdy zakątek ziemi polskiej ma swój własny urok, swą własną fizjognomję nawet wtedy, gdy szczegóły są jednakowe. Na twórczą duszę kompozytora polskiego, wrażliwego na piękno krajobrazu i piękno życia ludu inne wrażenie wywiera las w puszczy białowieskiej niż las rosnący u podnóża Tatr. Nawet samotna limba tatrzańska inne wrażenie wywoła niż samotna sosna wśród piachów mazowieckich lub pomorskich. „Wiatr od morza" polskiego wiejący, inaczej wieje niż halny w Tatrach. Inaczej się weseli mieszkaniec puszczy kurpiowskiej niż Kujawianin lub Żywczanin albo Poleszuk. Ta sama melodja inaczej jest śpiewana przez górala, inaczej przez lud w Sandomierskiem. Zmienia się krajobraz, zmienia się lud i jego zwyczaje, jego melodje i jego śpiew. Jak bardzo natura splata się nieraz z ludem, tworząc jakby idealną jedność, dowodzi program, jaki sobie nakreślił M. Karłowicz dla swej „Rapsodji litewskiej". W tym utworze pogodził kompozytor nawet swój światopogląd (widziany przez pryzmat muzyki) z krajobrazem i ludem litewskim.

Zapewne — imitowanie samych zjawisk przyrody lub muzyczne „garnirowanie" ludowych tańców i pieśni w formie „fantazyj", suit itp. form instrumentalnych lub nawet nadawanie im bogatszej szaty orkiestrowej lub nawet symfonicznej, nie mogłoby doprowadzić do stworzenia bardzo wartościowej literatury muzycznej, jeślibyśmy w takich dziełach nie zauważyli... indywidualnej duszy kompozytora. Musi to być rodzaj zespolenia się indywidualności twórczej i wszystkich składników danego „otoczenia" (przyrody i ludu), a utwór taki musi być wyrazem współdziałania wszystkich czynników zewnętrznych i wewnętrznych. Sama realistyczna imitacja czy ilustracja zjawisk danej przyrody, nie będzie mogła wywołać wrażenia, że chodzi tu o indywidualne piękno tej lub innej ziemicy polskiej. To może uczynić każdy kompozytor innej narodowości. Ten sam kompozytor może nawet wpleść w taki utwór melodję ludową właściwą danej ziemi polskiej, ale uczucia polskości w takim utworze nie znajdziemy, ponieważ braknie czynników rasowych i wyniku zżycia się z ludem, z jego muzyką i jego życiem we wszystkich jego objawach. Tego nie można wykalkulować ani nadrobić miną. A dowody znajdujemy niestety nawet — a powiedziałbym: niestety zwłaszcza — w polskich wielu, bardzo wielu utworach, starających się udawać polską przyrodę i polski lud... tak na odległość, widzianą z okien miejskich domów, oczami „uzupełniającej", okłamującej się fantazji. Mamy już dość tych udawanych mazurków, krakowiaków, kujawiaków, góralskich pieśni, których „kompozytorowie" nie mogliby... przypomnieć sobie, czy ich cokolwiek i kiedykolwiek z przyrodą wiejską i ludem łączyło. Ich twory przypominają tak bardzo często lalki naśladujące krakowiaka lub górala, conajwyżej przypominają one „paradebauerskie" postacie. Temperamentne hałasowanie przedmiejskie nie jest wesołością rzeczywistego ludu; perfumowane czułostki salonowe, oparte choćby o rzeczywistą melodję ludową lub o jej imitację, nie są identyczne z bólem i rozpaczą chłopa lub chłopki. Nasi kompozytorowie wogóle utracili kontakt ze wsią; a tak przecież często powołują się na — Chopina. Oczywiście nie chodzi tu o „chłopomanję" w muzyce, broń Boże! Chodzi natomiast o to, aby się nie „bałamucić narodowo", jakby powiedział Wyspiański, aby nie fałszować mleka (muzycznego).

We Francji znajduję liczne dowody na to, że t. zw. regjonalizm muzyczny, t. j. artystyczne (nie inne!) wyrażanie środkami muzycznymi uroku ziemi ojczystej i jej ludu, kwitnie tam bardzo bujnie. Powstają dzieła wielkiej wartości. Mają one wysokie walory moralne, jako wymowne dowody przywiązania do ojczyzny i do tych wszystkich objawów piękna przyrody i ludu, które może obcym nie zawsze są zrozumiałe, które jednakże nie ograniczają siły oddziaływania dzieł w stosunku do obcych. (Te same objawy coraz częściej dają się zauważyć w muzyce włoskiej, hiszpańskiej i angielskiej. Oczywiście również nie uważa się dzieł, zdala stojących od „regjonalizmu muzycznego" za dzieła mniej wartościowe. Nie każdy kompozytor musi być „regjonalistą" i nie wszystkie dzieła jednego i tego samego twórcy mogą być „regjonalne"). Nawet u tak „urbanistycznych" indywidualności, jak Debussy i Ravel znajdziemy dowody oddziaływania „regjonalizmu". Ale wystarczy wymienić szereg dzieł wybitniejszych twórców francuskich, aby nabrać pewnego wyobrażenia o sile czynnika regjonalnego we francuskiej muzyce: C. Saint-Saëns (Rapsodie Bretonne, Rapsodie d'Auvergne), d'Indy (Symphonie sur un chant montagnard français, zw. Symphonie Cévenole, i Jour d'Eté à la montagne), Ropartz (Paysages de Bretagne, Dimanche Breton, Dans l'ombre des montagnes), Roussel (Rustiques, Le poème de la foret), Florent Schmitt (Musiques intimes, Musique de plein air), Ladmirault (Variations sur des airs de biniou Trécorois, Musique rustique, Rapsodie gaëlique, Suite Bretonne), Théodat de Séverac (Le chant de la terre, En Languedoc, Cerdana) itd.

Nie brak i w naszej muzyce dowodów oddziaływanie regjonalistycznego (Noskowski, Żeleński, Paderewski, Melcer, Opieński, Fitelberg, Szymanowski, Różycki, Kamieński i inni). Ale jakże nie wielu z nich zdradza wrażliwość na piękno polskiej przyrody. N. p. „Morskie Oko" Noskowskiego nie czyni na nas wrażenia, iż powstało w jaknajbliższym stosunku do przyrody, a prócz tego rodzaj techniki kompozytorskiej (mimo jak najbardziej niezaprzeczalnych wartości) oddala nas od uczucia pejzażu całkowicie swoistego. Nie odmówimy wartości „Tatrom" Żeleńskiego (wartość ta jest większa nawet niż wartość poprzednio omówionego dzieła), ale czujemy zupełnie pewnie, że tytuł i treść pozostają przeważnie w niezgodzie ideowej i zupełnie nie znajdujemy w tej uwerturze nic tatrzańskiego, nic „naszego" w ścisłem tego słowa znaczeniu. Fugato tej uwertury, samo przez się wartościowe, przenosi nas myślą raczej gdzieindziej. Ilustracja burzy w tej kompozycji nie jest ilustracją burzy górskiej, lecz raczej tej, na którą spoglądamy z okien mieszkania w mieście. Brak jej żywiołowości górskiej burzy, co oczywiście bynajmniej nie jest wyrażeniem żądania, aby kompozytor wyzyskał całe pandemonium orkiestry symfonicznej, jak to czyni realistycznie Ryszard Strauss w „Alpejskiej symfonji". W dziełach tego rodzaju nie może się obejść bez zastosowania melodyki polskiej, a więc melodyki ludowej i jej zużytkowania w tematach i ich rozwijaniu i przetworzeniu. Inaczej będą to tylko objawy realizmu muzycznego, któremu milieu (polskie lub inne) będzie zupełnie obojętne. Coprawda w „Alpejskiej symfonji" Straussa czujemy Alpy niemieckie, ale też tematyka tego dzieła (choć niewielkiej wartości na ogół) przyczynia się do powstania takiego a nie innego uczucia. Dlatego wracając do pierwotnie wyrażonej zasady, powtórzymy: w dziełach tego rodzaju musi tworzyć ścisły związek z sobą przyroda i lud z nią zrosły. A w takim razie i charakter melodyki oraz jej czynników i stosowanie środków technicznych (choćby nie stworzonych przez polskich kompozytorów) musi sprawiać niewątpliwe wrażenie, iż mamy tu do czynienia z dziełem z polskiej gleby i polskiego ludu zrodzonem. Ale złudzeniem byłoby przypuszczać, że jedynie zbawczem postepowaniem byłoby posługiwanie się czysto ludowemi melodjami. One mogą, lecz nie muszą być stosowane. Chodzi o to, aby synteza twórcza, jaką jest dzieło sztuki, nie sprawiała wrażenia niejasności lub rozbieżności między intencją kompozytora a jej urzeczywistnieniem.

Ten rodzaj twórczości muzycznej, o którym mówimy, jest rodzajem specyficznym i bynajmniej nie uważamy go za kanon estetyczny dla polskiej twórczości wogóle. Nie odrzucimy żadnego dzieła muzyki polskiej, w którem nie zauważymy dowodów, iż jego twórca nie uległ urokom polskiej przyrody i polskiego ludu. Jeśli ono będzie wartościowem, to z pewnością będzie niem z innych powodów i powiększy skarbnicę polskiej twórczości. Ale odrzucimy te „dzieła", w których panuje rozdźwięk między zamierzoną polskością i jej regjonalnemi objawami, a wyrażeniem ich i ujęciem. Mamy dość tych „krakowiaków" (zwłaszcza w pieśniach chóralnych), które sprawiają wrażenie, jakby chłopkowi ubranemu w kierezję włożono na głowę cylinder, albo jakby ubrano go w podperfumowany kubrak miejski, wkładając na głowę czapkę

krakowską z pawiem piórkiem. Konwenansy, kompromisy, okłamywanie siebie i drugich! Kto nie ogarnął duszy polskiej przyrody i polskiego ludu, ten niech trzyma ręce zdaleka od tej niełatwej muzyki! A jednak wzmożenie twórczości muzycznej polskiej w kierunku regjonalizmu jest konieczne. Nasze miasta przybrały już tak szary i niewyraźny charakter, iż zgalwanizowanie ich prawdziwie narodową sztuką jest najkonieczniejszem postulatem czasu. Bierzmy przykład z obcych i — jak się to często niestety zdarza u nas — nie patrzmy na muzykę ludową ze stanowiska ludzi, zamkniętych w norach miejskich i stroniących od świeżego powietrza, ludzi, których horyzont myślowy i uczuciowy sięga od rogatki do rogatki. Historja muzyki uczy nas, że każdorazowe sięgnięcie do olbrzymiej skrzyni, mieszczącej melodje ludowe, jako najprostszy lecz najczystszy wyraz ducha narodu, wywoływało stanowczy zwrot w twórczości indywidualnej i zbiorowej.

---

Wilhelm de Lenz

# Wspomnienia o Chopinie

przełożył Adam Czartkowski. (C. d.)

Chopin nie prosił mnie siedzieć, stałem przed nim jak przed panującym.

— „Czego pan sobie życzy? Czy jesteś uczniem Liszta, artysty?"

— „Jestem przyjacielem Liszta" — odparłem: „Pragnąłbym gorąco pod pańskiem kierownictwem poznać pańskie mazury. Kilka z nich z Lisztem"... (Uczułem, że postąpiłem niestosownie było jednak już zapóźno.)

— „Tak..." rzekł Chopin dotknięty, ale wciąż jak najgrzeczniej: „Pocóż jestem panu potrzebny? Niech mi pan zagra — proszę bardzo — to, co pan studjował z Lisztem, mam jeszcze kilka minut czasu. (Tu wyciągnął z kieszeni elegancki mały zegarek). Miałem wyjść i dlatego zapowiedziałem służącemu, by nikogo nie przyjmował. Proszę mi wybaczyć."

Jak u Liszta przed 13 laty uczułem się w krytycznem położeniu. A więc egzamin?... Po występie w obecności Liszta nie miałem się czego bać, a w dodatku przyjechałem z Petersburga. Nic więc nie mówiąc podszedłem do fortepianu i otworzyłem go, jak gdybym był u siebie w domu. Był to instrument pleyelowski; mówiono mi, że Chopin nie grywa na innych. Te są najbardziej miękkie.

Uderzyłem jeden akord, by przekonać się o jego tonie. Użyłem słowa l e g u é. To wyrażenie, jak również moje zachowanie się widocznie podobało się Chopinowi; uśmiechnął się i jakby znużony oparł się o krawędź fortepianu, utkwiwszy we mnie swoje mądre oczy. Odważyłem się rzucić nań tylko jedno spojrzenie i śmiało rozpocząłem typowy mazur B-dur, do którego Liszt podał mi warjanty. Powiodło mi się nieźle, a wolata przez dwie oktawy udała mi się jak nigdy dotąd; instrument był znacznie lżejszy od mego Erarda.

Chopin wyszeptał uprzejmie: „Ten szczegół nie jest pańskim — nieprawdaż? Wszak to on go panu wskazał. On do wszystkiego coś swego przypiąć musi. Ale mu to uchodzi, przecie gra wobec tysięcy słuchaczów, już rzadko przed jednym. No, dobrze, będę pana uczył, ale tylko dwa razy na tydzień. To moja najwyższa miara. Gdybyś pan wiedział, jak mi trudno znaleść wolne trzy kwadranse! — Spojrzał znowu na zegarek: „Cóż pan czytasz, czem się zajmujesz?"

Na te pytania byłem bardzo dobrze przygotowany. — „George Sand i J. J. Rousseau cenię ponad wszystkich autorów!" odpowiedziałem żwawo. Uśmiechnął się, twarz jego stała się jeszcze piękniejszą.

— „To panu również Liszt podpowiedział. Jak widzę wie pan o wszystkiem. Tem lepiej: Bądź pan jednak punktualny: u mnie wszystko idzie podług zegarka. Mój dom to istny gołębnik. Czuję, że zbliżymy się. Rekomendacja Liszta ma swoje znaczenie. Jesteś pierwszym uczniem, poleconym mi przez Liszta. Jesteśmy przyjaciółmi, kolegami".

Odtąd przychodziłem zawsze na długo przed moją godziną i czekałem. Wychodziły od niego panie jedna za drugą, jedna od drugiej piękniejsza. Ujrzałem między niemi razu pewnego pannę Duperré, córkę admirała. Ta była najpiękniejsza, rosła jak palma. Odprowadzał ją do drzwi; była wówczas najulubieńszą jego uczenicą. Jej też dedykował dwa swe najwybitniejsze nokturny (C - mol i Fis - mol op. 48). W przedpokoju często spotykałem małego trzynasto letniego genjusza, Węgra — Filtscha, rychło potem przedwcześnie zmarłego. Ten pojmował Chopina, ten grał jego utwory!

O nim to powiedział mi Liszt w mojej obecności na zebraniu u hr. Agoult: „Gdy ten malec podróżować zacznie, ja zamknę budę!" Zazdrościłem Filtschowi. Chopin na niego tylko miał zwrócone oczy. Grał z nim scherzo B - mol (op. 31); mnie wręcz oświadczył Chopin, że dla mnie ta kompozycja jest za trudna (i miał rację najzupełniejszą), ale pozwolił mi przysłuchiwać się. To też słyszałem nieraz ten zachwycający utwór w najlepszem, jakie mogło być, wykonanie. Filtsch grał również koncert E - mol. Chopin towarzyszył mu na drugim fortepianie i twierdził, że malec wykonywa ten utwór lepiej, niż on sam. Mało temu dawałem wiary. Ale takim już on był.

Zbywało Chopinowi na sile fizycznej, ale elegancja jego gry i wykwint jej były niedościgniones. A gdy starał się rzecz upiększyć, czynił to zawsze ze szczytnym smakiem. Tylko w pierwszych latach swego pobytu w Paryżu dawał Chopin koncerty i zdobył niemi stanowisko równorzędne z Lisztem. Za moich czasów grywał już raz tylko do roku, nawpół publicznie w wybranem gronie uczni i przyjaciół, pochodzących z najbardziej arystokratycznych sfer, a którzy zawczasu zabierali bilety i rozdawali pomiędzy siebie.

— „Czy ćwiczysz pan przed koncertem?" zapytałem go razu pewnego.

— „O to okropny dla mnie czas. Nie lubię publicznych występów, ale cóż robić, taki już mój zawód. Przed koncertem zamykam się na dwa tygodnie i gram Bacha. Na tem polega całe moje przygotowanie. Swoich utworów nie gram wówczas zupełnie."

Chopin był feniksem fortepianu, niedoścignionym w nokturnach i mazurach. Wprost bajecznym! Jego mazury to pieśni Hermego, przełożone na język muzyki. Gdym mu to powiedział, bawił się on niechcenia łańcuszkiem malutkiego zegarka, który przed lekcją kładł zawsze na pulpicie fortepianu, aby nie przekroczyć normalnych trzech kwadransów. — „Tak, pan mnie rozumie", rzekł mi na to: „Z przyjemnością słucham, gdy grasz pan jakikolwiek mój utwór poraz pierwszy, odczuwam wtedy swoje myśli. Gdy zaś wyćwiczysz, wszystko wypada bardzo średnio."

— „I Liszt mówił mi to samo!" wyrwało mi się wyznanie.

— „Nie dziwię się wobec tego, że pan przyznaje mi rację" brzmiała cięta odpowiedź. Zarówno Chopin, jak Liszt umieli odciąć się. Trzeba było być z nimi ostrożnym. Byli krańcowo drażliwi.

— „O pańskich mazurach powiadał mi Liszt, że każdego z nich trzeba zasadzić pianistę pierwszego rzędu".

— „Liszt i tym razem ma słuszność", odpowiedział mi Chopin. „Myślicz, że jestem zadowolony z siebie, gdy gram swoje mazury? Bynajmniej! Parę razy tylko zdarzyło mi się to na koncertach, kiedy podniecił mnie nastrój sali. Dopiero wówczas warto mnie słuchać,

najwyżej raz na rok. Pozatem to tylko robota! Oto jest Valse melancholigne — patrz pan — tego nigdy w życiu grać nie będziesz, ale ponieważ dobrze pojmujesz ten kawałek, wpiszę ci tu cośkolwiek". Autografy Chopina są rzadkie; nie chciał pisywać ani listów, ani nawet kartek. Dawał się słyszeć: „Pani George Sand pisze tak ładnie, że po niej nie mam prawa pisać". Do tego się posuwał w swej bezinteresowności, a tymczasem o ileż wyżej stoi on jako twórca. Chopina będą grali jeszcze wówczas, gdy o George Sand nikt już pamiętać nie będzie. Cóż tak wiecznie trwałego napisała ta kobieta, w najwyższym stopniu przeceniana we Francji? *) Tymczasem pindaryczne hymny triumfalne Chopina, np. polonez as - dur, że tylko ten wymienię, nigdy nie będą zapomniane, są bowiem szczytem twórczości artystycznej. Chopin był zaślepiony i odurzony tą trującą rośliną, prawdopodobnie dlatego, że jego literackie wykształcenie było jednostronne...

Z Chopinem musiałem obchodzić się, jak z kobietą, której koniecznie podobać się pragniemy...

Raz w chwili szczerości Chopin rzekł do mnie: „Jedno tylko mogę panu zarzucić, mianowicie to, że jesteś Rosjaninem". Tego Liszt by nie powiedział; to było jednostronne, ograniczone, ale zarazem stanowiło klucz do zrozumienia jego jestestwa. Często wyznawał mi: „Tak, gdy się zna Beethovena i Webera! Tego nie może żaden Francuz..."

Raz, gdy zapytałem: „Czy nie moglibyśmy pójść do państwa Duperré?" odpowiedział mi: „A, podobała się ona panu? ale od niej niczego się nauczysz. Pan grasz moje utwory „weberycznie" i uczyłeś się u Liszta! Tego by również Liszt nie powiedział. Ten zapytał by odrazu: „Kiedyż więc chcesz pójść?" Coprawda Chopin jak gdyby usprawiedliwając się dodał: „W tych dniach gram u pań rosyjskich sonatę as - dur Beethovena (op. 26). Obiecałem uczynić to. Proszę, pojedź pan ze mną. Będzie mi bardzo przyjemnie, jeśli będziesz tam razem ze mną. Te panie mają przysłać po mnie powóz; pojedziemy jak książęta".

Owemi paniami były — idealnie piękna baronowa Krüdener i jej przyjaciółka, pełna gracji hrabina Szeremietjew. Poznałem je już w Petersburgu. Stale bywały na porankach niedzielnych u Henselta i na zebraniach muzycznych u hr. Wielhorskiego.

Gdyśmy jechali bulwarami, powiedziałem Chopinowi o Henselcie: „Ten chętnie posłuchałby pana" „Ja również", odpowiedział: „Czyż nigdy nie zawita do Paryża?...

Utalentowana córka bar. Krüdener była uczennicą Chopina; była nią również młoda księżniczka Czerniszew, córka ówczesnego rosyjskiego ministra wojny. Tej dedykował Chopin preludjum cis-mol (op. 45).

Jak grał Chopin op. 26 Beethovena? Grał ładnie, ale nie tak pięknie, jak swoje utwory; nie tak uderzająco, nie tak wypukle... M e z z a v o c e, ale za to nieporównanie w kantilenie, ale pięknie, ale kobieco! Beethoven jest zaś zawsze męski i nigdy być nim nie przestaje.. Wszyscy byli zachwyceni, ale tylko tonem Chopina, jego uderzeniem, gracją, czystym stylem.

Gdyśmy powracali, Chopin zapytał mnie o moje zdanie. Wypowiedziałem mu je szczerze. Bez żadnego rozdrażnienia odrzekł: „Ja zaznaczam zaledwie (j'indique), słuchacz sam musi obraz wykończyć (parachever)".

Powróciwszy do mieszkania, Chopin wyszedł do gabinetu, znajdującego się obok salonu, aby się przebrać; ja zas usiadłem do fortepianu i zagrałem ustęp z beethovenowskiej sonaty... Chopin powrócił natychmiast do salonu tylko w kamizelce i usiadł obok mnie. Grałem dobrze uniosłem się i jak gdybym go prowokował. Potem przerwałem i spojrzałem na Chopina. Położył mi przyjaźnie rękę na ramieniu i rzekł: „Opowiem o tem Lisztowi. Nigdy jeszcze nie zdarzyło mi się słyszeć tak granej sonaty. Ładnie to wypadło, ale właśnie tak uczuciowo

---

*) Niezmiernie trafny, a dziś w związku z 50-letnią rocznicą śmierci tej pisarki zwrot. *Red.*

(d e c l a m a t o i r e m e n t) trzeba to wysłać". Wiele potem mówiliśmy o Beethovenie. Było to po raz pierwszy. Chopin nie znał gruntownie Beethovena: były mu znane tylko najważniejsze utwory jego. Nie znał zupełnie ostatnich kwartetów. Między innemi powiedziałem mu: „W kwartecie F-mol Beethoven przeczuł Mendelsohna, Schumanna i pana; scherzo jest jakgdyby wstępem do pańskich mazurów. Taki wszechstronny genjusz, jak Beethoven, zawiera w sobie zarodki muzyki wszystkich przyszłych czasów!"

— „Niech mi pan przyniesie ten kwartet; nie znam go zupełnie," odparł Chopin. Gdy mu go dostarczyłem, dziękował mi wielokrotnie. Przyniosłem mu również Webera. Tego twórcy jednak nie umiał należycie ocenić. Chopin był daleki od niemieckiej szkoły muzycznej aczkolwiek słyszałem go mówiącego: „W muzyce jest tylko jedna szkoła, mianowicie niemiecka!"...

Najwięcej dręczyłem Chopina znanym nokturnem es-dur (op. 9), dedykowanym Kamili Pleyel 1840 r. był on ogólnie w modzie, obecnie zastąpiły go późniejsze, doskonalsze w formie, mianowicie dwa, stanowiące op. 48 (e-mol i fis-mol), przypisane pannie Duperré.

Gdy Chopin był zadowolony ze swego ucznia, stawiał na zeszycie nutowym krzyż ostro zatemperowanym ołówkiem. Za wspomniany nokturn dostałem już jeden taki znak (jak gdyby pierwszy szewron), potem drugi. Gdy jeszcze raz zagrałem ten utwór, Chopin zawołał: „Daj mi już z tem spokój, nie lubię tego utworu (myślał już widocznie o doskonalszych nokturach); masz tu jeszcze jeden krzyżyk. Więcej niż trzy nie stawiam nigdy. Lepiej już go nie będziesz grał.'

— „Pan grasz ten nokturn tak pięknie", odparłem: „nikt już chyba tak nie potrafi".

— „Liszt potrafi tak samo", powiedział mi na to Chopin i uparłszy się nie zagrał mi już go nigdy. Wpisał mi tylko kilka małych ale ważnych warjantów. Nuty były drobne, ale bardzo ładne i wyraźne.

Jak mi to już mówił Liszt, w cité d'Orleans oprócz Chopina mieszkali jeszcze Wantan i panie George Sand i Paulina Viardot; wieczorem istotnie zbierali się u pewnej starej hiszpańskiej hrabiny, należącej do emigracji politycznej. Chopin idąc tam pewnego razu, zabrał mnie ze sobą. Na schodach rzekł mi: „Musisz pan coś zagrać, ale nie z moich rzeczy. Najlepiej kawałek Weberowskiego „Zaproszenia do tańca".

George Sand nie odezwała się ani słowem, gdy Chopin mnie jej przedstawił. Było to z jej strony niegrzecznie. Właśnie z tego powodu usiadłem obok niej. Chopin trzepotał się koło nas, jak spłoszony w klatce ptaszek. Przeczuwał coś widocznie. (C. d. n.)

# Nasze Zjazdy.

**Okręg XXI (Bydgoszcz)** urządził w niedzielę 13 czerwca imponujący zjazd swych chórów w prześlicznej miejscowości Koronowie. Piękna okolica, wymarzone miejsce (park Grabina, którego może pozazdrościć każde większe prawie miasto polskie), nadzwyczaj sprawna organizacja i co najważniejsze bardzo poważny poziom kultury śpiewackiej w tym okręgu sprawiają, że zjazd ten należy uważać za najbardziej wzorowy. Oczywiście, że zjazdy i związane z nimi zawody muszą z natury rzeczy wywołać pewną segregację chórów. Poto je się i robi. Nie wynika jednak z tego żeby otrzymana ilość punktów miała świadczyć o jakiemś upośledzonem lub przeciwnie wybitnem stanowisku chóru w zasadzie. Zawody organizuje się raczej w celu agitacyjnym i poto aby podtrzymywać żywszą i pełną zainteresowania pracę w chórach. Jeśli bez tego nie umiemy się zdobyć na intensywną pracę to niechże przynajmniej zawody i związaną z niemi konkurencję o względne pierwszeństwo będą tym bodźcem do świadomej o wytężonej pracy. Pozatem zawody śpiewackie na prowincji zastępują poniekąd normalny w większych miastach ruch muzyczny; chociaż dzisiejszy stan chórów na prowincji wykazuje, że i tam już

potrochu możnaby zacząć planową pracę w wyższym, normalno-muzycznym kierunku. Bo dziś zawody nasze są jeszcze poniekąd rekreacją, majówką w której zanadto małą rolę odgrywa strona artystyczno-muzyczna. Poziom prac w okręgu bydgoskim jest już wystarczająco wysoki ażeby chóry tamtejsze mogły się pokusić śmiało o wykonanie łatwiejszego oratorjum, czy mszy, czy kantaty. Każdorazowe zawody śpiewackie powinny być istotnie świętem muzycznem, a nietylko rozrywką dla śpiewaków. Nasze orkiestry wojskowe stają sie coraz lepsze, tak, że do współpracy w łatwiejszych utworach można je łatwo użyć. Władze administracyjne i wojskowe oczywiście będą zawsze w takich przedsięwzięciach służyły swoją pomocą. Uwieńczeniem poważniejszego zjazdu powinna być nie „tańcówka“ z takim zapałem przez naszych druhów i druhny uprawiana, a poważny zespołowy koncert; — później możecie sobie tańczyć i bawić się, bo zapracujecie na to.

Wracając do samych zawodów, (których cyfrowy wynik podajemy niżej) stwierdzić należy jeszcze raz, że ogólne wrażenie było nadzwyczaj dodatnie. Tak śpiewacy jak i dyrygenci wywiązali się z zadania summa cum laude. Żeński materjał głosowy jest stanowczo lepszy od męskiego. Chóry brzmią dosyć jednolicie, widać znaczną kulturę dynamiczną (w cieniowaniu) i posłuch dyrygentom. Trudności stanowią — zresztą jak — i wszędzie — pochody chromatyczne. Poziom umiejętności dyrygentów dobry — stosunkowo mało dyletantyzmu. Kwestja interpretacji — podniesiona na zjeździe — nie jest rzeczą nauki, a kultury muzycznej. Nauczyć się interpretować nie można, można tylko rozwijać i podnosić swój gust artystyczny. Dyrygent uważający, że przepisy co do wykonania utworu zawarte w partyturze są sztywnemi nienaruszalnemi kanonami jest tak samo w błędzie jak i ten ktoby uważał, że np. człowiek o określonym charakterze we wszystkich sytuacjach życiowych zachowywać się będzie z niezmienną, ściśle przez formułkę jego charakteru wytyczoną matematycznością. Postępowanie i stosunek do świata żywego człowieka podlega przeróżnym wpływom i zmianom stosownie do okoliczności i ludzi z którymi ma do czynienia. To samo dzieje się z wykonaniem utworów muzycznych i ocenianiem wogóle dzieł sztuki. Dzieło muzyczne, w zetknięciu się z wykonawcą ożywa lub pozostaje milczącem w zależności od tego czy podszedł doń człowiek żywy, obdarzony intuicją artystyczną, czy też zimny i obcy sprawom sztuki. Sztuka — jak wiadomo — nie bardzo się godzi ze sztywnemi paragrafami. To też żądanie „nauczenia“ kogoś interpretacji jest tak samo beztreściwem jak i żądanie nauczenia twórczości. Ta strona życia wymyka się ludziom z rąk — należy wyłącznie do Stwórcy. Można — i należy przez częste obcowanie z dziełami sztuki rozwijać swój gust i horyzont rozszerzać. Nie można stać się artystą, jeśliś się nim nie urodził. Kompozytor dając różne wskazówki w swych utworach nigdy nie liczy na to, że będą one wykonane z matematyczną ścisłością. Często wykonawca obdarzony artystycznym polotem nadaje bardzo odmienny charakter utworowi, a utwór na tem tylko zyskuje. (Klasycznym tego przykładem może być arja z Halki „Szumią jodły“, którą Moniuszko napisał w formie i tempie mazurka, a śpiewak-artysta zrobił z niej dumkę i to się więcej Moniuszce spodobało. Tempo to stało się już dziś tradycyjnem).

W mniejszych utworach, a szczególnie chóralnych kompozytorowie nasi bardzo często podają ogólnikowe tempa, albo z pośpiechu nieprzemyślane lub zgoła nieodpowiednie, niewypróbowane, nie uwzględniając zmian w toku utworu świadomie (pozostawiając te „Selbstverständlichkeiten“ wykonawcy), lub przez przeoczenie. „Sumienny“ niejeden dyrygent zabierając się do wykonania utworu według przepisu (czego przyczyną bywa często szacunek do „drukowanego“, albo nieśmiałość i brak zaufania do samego siebie) sporządzi taki nudny i mdły pasztet na oleju, że sam się temu dziwi, a przepisu nie naruszy, bo tak „stoi napisane“. Z tego wynika, że należy się także liczyć z własnem sumieniem artystycznem i upodobaniem — przepisami nie należy zasłaniać się nigdy.

Oczywiście są wypadki, że koniecznie trzeba się liczyć z przepisem, nawet jeśli go niema. Do tych wypadków należą formy taneczne, których tempo i charakter wynika z tytułu (krakowiak, mazur, walc i części form cyklicznych (np. symfonji: allegro, andante scherzo, finale). Zresztą i w tych rzeczach — każdy z praktyki wie — są odchylenia i nikt się o nie zbytnio nie kłóci.

W rezultacie: Kwestja wykonania jest rzeczą artyzmu, a nie umiejętności teoretycznych. Nie należy znów z tego wnioskować, że jeśli się ktoś uważa za artystę, lub rzeczywiście nim jest, zwolnionym jest od wszelkiej nauki i nie potrzebuje nad sobą pracować.

Wprost przeciwnie. Musi pracować nad sobą sto razy więcej niż ten, kto daru tego nie posiada. Osobnik bowiem nie obdarzony przymiotami artystycznemi, żeby niewiadomo ile pracował, nie osięgnie nigdy wysokiego poziomu — może zostać najwyżej doskonałym rzemieślnikiem. Przed osobnikiem zaś obdarzonym intuicją artystyczną leży nieograniczone pole do doskonalenia. Sztuka bowiem nie zna kresu doskonałości.

Zwyczaj nagradzania lepszych chórów jest obosiecznym. Nie wszyscy ludzie umieją zdobyć się na siłę pracowania nie dla nagrody, a dla samej pracy i doskonalenia się. I właśnie ze względu na tę słabą stronę ludzkiego charakteru wprowadzono we wszystkich dziedzinach ludzkiej pracy premjowanie; z jednej strony, aby wynagrodzić rzetelny wysiłek i zachęcić do dalszego doskonalenia się, z drugiej, aby tych, którzy w tyle pozostali, zmusić do energiczniejszej pracy. Przez wyróżnianie jednak lepszych jednostek wychodzi na powierzchnię to drugie ostrze — próżność upośledzonych, nie mających odwagi przyznać się do swej słabości, a szukających winnych poza sobą. Niema niestety na świecie tak idealnej organizacji ludzkiej, gdzieby na tle współzawodnictwa kwestja „niesprawiedliwości“ nie była przez „pokrzywdzonych“ silniej lub słabiej podnoszona. Trudno, z tem się trzeba pogodzić. Kwestja zaś nagród realnych (puhary, łańcuchy i t. d.) czy też idealnych (ilość punktów, dyplomy) powinna być załatwiana w zależności od poziomu kulturalnego danego środowiska. Jeśli chodzi o naszą organizację, to zdaniem mojem lepsze byłyby nagrody idealne, te bowiem nie zaostrzają tak próżności ludzkiej, a skutki w pracy wywołują te same.

Wynik zawodów okręgu XXI. w porządku kolejności osiągniętych punktów:

Chóry męskie.

| | | |
|---|---|---|
| „Koło śpiewackie“ | Koronowo | 27.3 |
| „Kolejarze“ | Bydgoszcz | 26.0 |
| „Halka“ | „ | 21.6 |
| „Harmonja“ | „ | 21.6 |
| „Drukarze“ | „ | 21.0 |

Chóry mieszane.

| | | |
|---|---|---|
| „Dzwon“ | Bydgoszcz | 26.3 |
| „Koło śpiewackie“ | Koronowo | 26.0 |
| „Św. Wojciech“ | Bydgoszcz | 24.6 |
| „Lutnia“ | „ | 24.3 |
| „Lira“ | Bydgoszcz-Szwederowo | 23.3 |
| „Harmonja“ | Bydgoszcz | 22.6 |
| „Halka“ | Szubin | 22.3 |
| „Dzwon“ | Solec Kujawski | 19.3 |
| „Chopin“ | Bydgoszcz | 18.3 |
| „Cecylja“ | Osielsk | 16.6 |
| „Halka“ | Mąkowarsk | 11.6 |

*S. W.*

# Pieśń polska na Bałkanie.

## Wrażenia z podróży krakowskiego chóru akademickiego.

IV. 2 grudnia 1925 r.

Następnego dnia zwiedzamy najpiękniejszy na Bałkanie sobór św. Aleksandra Newskiego i najokrutniej zniszczoną bombami politycznych zamachowców świątynię św. Nadziei, otwieramy oczy z podziwu nad zabytkami z czasów rzymskich i starosłowiańskich w Muzeum Narodowem (obecnie okradzionem), a popołudniu poznajemy na uroczystem podwieczorku dwie znakomitości bułgarskie: p. Wazowa, wiceprezydenta sobranja i bohatera wojskowego generała Łazarowa, twórcy obecnego rządu.

Koncert nasz w sali „Klubu wojskowego“ trwał pod znakiem szczerej sympatji bułgarsko-polskiej. Sala przybrana emblematami narodowemi i dekoracjami wykonanemi na temat polskich ludowych strojów i tańców, program z dokładnem tłomaczeniem tekstów pieśni, przyozdobiony ilustracjami polskich malarzy: to wszystko dzieło klubu polsko-bułgarskiego, działającego intensywnie od czasów posła T. Grabowskiego. Tłomaczenia pieśni dokonała żona malarza sofijskiego p. Gancewa, wielka entuzjastka polskiej literatury. Z muzycznych kół dostajemy dowód uznania w formie adresu wytwornie ozdobionego ornamentem bułgarskim, daru wręczonego nam przez prezesa kół śpiewackich p. Najedenowa, a najwybitniejszy w Bułgarji twórca chórów p. Dobri Christof po słowach wysokiego uznania dla muzyki polskiej, ofiarowuje nam swe utwory.

Następnego dnia gościł nas serdecznie klub Macedończyków, oderwanych obecnie od Bułgarji przez Grecję i Serbję. Namiętne mowy polityczne, pełne skarg i wojowniczych zapowiedzi, wprowadziły poniekąd nieoczekiwany nastrój, zwłaszcza, że towarzystwo niezwykle pięknych i wspaniale w narodowe stroje ubranych obywatelek uciśnionego szczepu, zapowiadało weselszą zabawę.

Uroczysty również, choć swobodniejszy charakter miał bankiet pożegnalny, wypełniony podniosłemi toastami, wśród których odbijały męskością słowa generała Łazarowa, (niesionego pod koniec na ramionach studentów dookoła stołu) oraz produkcjami chóralnemi naszego chóru i macedońskiego. Okrasą biesiady były tańce narodowe: mazur i bułgarska „chora".

Jedno tylko wspomnienie z Sofji rzuca cień smutku, a tem jest pamięć o wielkim przyjacielu Polaków, burmistrzu stolicy bułgarskiej Madjarowie, byłym pośle w Warszawie, który witał nas w sali magistratu (t. z. „ kmectwa") serdeczną polską mową i w ciągu całego naszego pobytu wraz z żoną dawał nieustające dowody sympatji dla narodu polskiego. W trzy tygodnie po naszym odjeździe ten powszechnie szanowany obywatel bratniego narodu zginął, zamordowany jako ofiara osobistej zemsty.

Drugim etapem w Bułgarji była Warna, nieduża miejscowość, położona nad Czarnem Morzem, okolona od strony północnej łagodną linją wzgórz, pod któremi rozciąga się rozległe pole pamiętne z czasów wojen z Turkami. Tu poległ Władysław, królewicz polski i tu też postawiono przed kilku laty pomnik z dwóch granitowych bloków, głoszący światu w dwóch językach, łacińskim i bułgarskim, o bohaterskim zgonie obrońcy chrześcianizmu. Tu też złożyliśmy wieniec i bukiety, jakiemi obdarzyli nas na koncercie delegaci miejscowych stowarzyszeń śpiewackich. I tu znów wygłaszano mowy o zbrataniu się wszystkich Słowian, co z naszej strony przez usta prof. Estreichera zostało odpowiednio oświetlone z punktu widzenia specjalnego Polaków. W każdym razie w tych dzielnych potomkach słowiańskiej rasy mamy obecnie szczerych, pełnych serdecznego ferworu przyjaciół. Rozognione znakomitem winem z królewskiej winnicy głowy ochłodził porządnie wiatr i deszczyk w czasie przejażdżki po Czarnem Morzu w drodze do Euxinogradu, letniej siedziby króla Borysa. Demokratyczny obecnie władca Bułgarji nie był obecny w pałacu, to też poprzestaliśmy tylko na zwiedzeniu pałacu z zewnątrz i prześlicznego parku, urządzonego ze znastwem uczonego botanika, jakim był poprzedni król.

Wyjazd nasz z Warny urozmaicony był mowami pożegnalnemi i koncertem muzyki wojskowej, nie mówiąc już o kwiatach. Podobne hołdy przyjmowaliśmy w trzeciej miejscowości bułgarskiej Płowdiwie inaczej Filipopolu.

A tu otworzyły się naprawdę serca Bułgarów i znowu zagrzmiały namiętne słowa Macedończyków. Nie mogliśmy długo stać w szablonowej obojętności i u niejednego z nas znać było niekłamane wzruszenie, zwłaszcza że i przyroda rozsiała tu skarby górskiego pejzażu, a cudnie świeciło słońce tak dla nas ciągle łaskawe! Z niewielkiego wzgórza w środku miasta podziwialiśmy czarowny krajobraz dawnego „Trimontium". Z północy i zachodu potężne góry Bałkanu we mgle sinawej majaczące z ośnieżonemi szczytami, z południa potężne pasmo Rhodope, a całkiem blisko skaliste wzgórza, na których rozsiadły się gęsto domki tego malowniczego miasta. Tu po raz pierwszy słyszeliśmy toast wygłoszony (dla lepszego zrozumienia) po niemiecku na cześć Chopina przez usta dyrektora towarzystwa muzycznego p. Panczewa, kształconego w Niemczech. Nastrój bardzo serdeczny panował i w ciągu koncertu bardzo tłumnego mimo pory niewłaściwej (niedziela popołudniu!).

*B. Wallek-Walewski.*

# Śp. Bartłomiej Obrochta z Kościelisk.

Skończył się... W sobotę, w dniu 1-go maja znaleziono jego ziemskie resztki na polanie pod reglami tatrzańskiemi, w osiedlu zakopiańskim, zwanem od prastarych czasów Buńdówkami. Nie usłyszymy już więcej jego starych „nut", wygrywanych na skrzypcach, z któremi się nie rozstawał, bo były symbolem jego głównego „zawodu". Grywał wraz z Sabałą Chałubińskiemu „odkrywcy Zakopanego" podczas jego wypraw tatrzańskich; należał do polskich atrakcyj na przeszłorocznej wystawie w Paryżu, gdzie mu się serdecznie nudziło bez Tatr. Był sobie gazdą na swem gazdowstwie w Polanach Kościeliskowych, ale to mu tam nic „nie płaciło" wobec skrzypków.

Na nich umiał wypowiedzieć to, co radowało jego duszę dawniej, a co już bezpowrotnie minęło. Naprzód zniknęła możność „polowacki" po górach (chyba, że gdzieś koło Jaworzyny i Wołoszyna ukradkiem...), potem przyszła starość, a w ślad za nią coraz trudniejsze chodzenie po górach, a prócz tego różne zgryzoty, z których zwierzał się tylko znajomym, najbliższym, zachowując wobec obcych pogodny śmiech i pogodę niebieskich oczów. Bartuś — bo tak nazywano go poufale i przyjaźnie w gronie tych, którzy go „mieli za co" — był może ostatnim z rodu tych Podhalan, którzy pamiętali czasy dawniejsze, zanim do Zakopanego przybył Chałubiński, Witkiewicz, Świerz, Matlakowski, Eljasz i wielu innych sławnych wielbicieli piękna i stylu przyrody i ludu w Skalistem Podhalu.

Sabała był raczej opowiadaczem i poetą. Bartuś Obrochta wygrywał muzyczną duszę Tatr i Podhala. Nie każdego zachwycał swą grą, ale też nie żądał i nie prosił, aby go każdy rozumiał. Jako „urodzony skrzypek" stał wysoko ponad innymi muzykantami góralskimi, mimo, że „terminował" tylko u siebie samego. Poza repertuar najrdzenniej góralski nie wychodził nigdy. Przy swej wielkiej muzykalności słuchał z obojętnością wszystkiego, co brukowa muzyka miejska przynosiła ze sobą do Zakopanego. Bo Bartuś był konserwatystą nawet wśród górali, a zachęcało go do zajęcia takiego stanowiska

to, że nie brakło ludzi, którzy widzieli i słyszeli w ludowej muzyce Podhala więcej, niż zdolne tylko do zmysłowej reakcji ucho „ceperskie“. A tych ceprów zaczynało przybywać w ostatnich czasach niestety i wśród ludu sporo...

Bartuś był do tego stopnia konserwatystą i „zabitem Podhalaninem“, że za żadną cenę nie byłby się nigdy dał skusić do wyjazdu do „Hameryki“ na najpewniejszy i największy zarobek. Bartuś był goszczony w Paryżu i częstowany obficie winem, za którem przepadał z radości i rozpaczy, („każdy ma swojego sępa“ — jak pisze Wł. Orkan), ale brakowało w nim tej cudownej okrasy, przymieszki, jaką jest uczucie znajdowania się wśród swoich ludzi i wśród swoich gór.

Muzyka Bartusia Obrochty była właściwie cyklem wspomnień muzycznie wyrażonych: wspomnień o wierchach i polanach, o lasach i szałasach, o „naszych starodawnych casach“. Wszystko to prawie bez wyjątku wyrażało się w melodjach tanecznych, które miały u niego różne nazwy: drobny, stary drobny polaniarski, ozwodna (nuta), wierchowa, orawska, Gadejowa, zbójnicki, Sabałowa, liptowska... Nieopisanym był wdzięk interpretacji Bartusiowej, jej rapsodyczność, jej barwność i szalone nieraz tempo („do wścieku“), wśród którego melodja zamieniała się w jakąś niesamowitą arabeskę. A nad skrzypkami widniały mgłą smutku i wspomnień obleczone oczy siwego gazdy z Kościelisk. Dodajmy do tego antyczny prymitywizm melodyj i ich tonacyj i — otoczenie cudownej przyrody tatrzańskiej lub wnętrze starej chałupy, w której ściany izby są obwieszone pięknie rzeźbionemi naczyniami i obrazkami na szkle malowanemi.

Nie zapomnę uroku, jaki wywarła na mnie z lasu wychodząca muzyka Obrochty koło pustego schroniska w Roztoce, gdy zbliżał się zachód słońca, ozłacając szczyty Tatr. Nie zapomnę też głębokiego wrażenia, jakie spłynęło na mnie podczas wesela góralskiego, gdy stanąwszy na progu domu około północy, słuchałem „orkiestry“ Bartusia (2 skrzypków i „basisty“), a nad Tatrami osiadła noc, przecięta mleczną drogą, prowadzącą gdzieś precz poza Giewont. Nie zapomnę chwili, w której Bartuś zagrał „wirchową nutę“; jej prosta, raczej ornamentalna melodyka, bez żadnego „akompanjamentu“, wydała mi się w swym wyrazie, wolnym od wszelkiego efektu i wszelkiego systemu, jakby syntezą wrażeń na widok polan i wierchów. Analizowałem to wrażenie, ale nie zdołałem wykryć jego przyczyny. Wykluczyłem też działanie assocjacji, ponieważ nigdy tej melodji nie słyszałem przedtem.

Bartuś był istotnie artystą, na szczęście nieuczonym i dlatego może zabezpieczonym od wszelkiej maniery, której pastwą padają niektórzy skrzypkowie wiejscy. Ale dzięki temu, że był „urodzonym skrzypkiem“ i łatwo dawał sobie radę z trudnościami technicznemi, mógł bez trudu podążać za drogowskazem swego systemu i swej fantazji, a nie mniej i swego wielkiego temperamentu. Jego konserwatyzm muzyczny był tak przytem wielki, że działał jakby coś zupełnie oryginalnego, coś zupełnie nowego w porównaniu, z grą i repertuarem młodszych skrzypków góralskich. Czyż zdziwimy się, że Obrochta wywarł silne wrażenie i na Szymanowskiego, wielbiciela muzyki ludu podhalańskiego?!

Skończył się Bartuś Obrochta. Zmarł tak, jak wielu dawnych górali tatrzańskich i jak sobie sam życzył: nie w domu, nie na łożu, lecz na łonie przyrody. Skończył się, ale nie minie tak szybko: jego „nuty“ staroświeckie spisano dokładnie i w całości, nawet wiele z nich utrwalił dyrektor Muzeum Tatrzańskiego, Juljusz Zborowski, na wałach fonografu, który Bartuś nazywał z podziwem a dowcipnie: „niegłupią trąbą“. Te „nuty“ będą wydane, a o Bartusiu będziemy mogli powiedzieć, jak o Sabale to, co o nim śpiewa piosenka góralska: „ale imie jego nigdy nie zaginie“.

Typ taki, jakim był Bartuś, nie dałby się pomyśleć w innych stronach Polski, bo Tatry są z nim razem jakby jedną całością. Stanąwszy przed „świętym Pietrempawłem“, mógłby Bartuś powiedzieć tak, jak ów Zwyrtała, bohater noweli K. Tetmajera: „E, moi ślicni piekni, jo i tam (w górach) niebo znajdem. Beem se hodzieł po lasak, po dolinach grajęcy. Beem strzóg, coby starodawne nuty nie wymarły. Siednie hłopok z gęślami przi owcak — zagrom mu cihućko za turnie. Zaśpiewało dziewce za krowami w upłazie — pomogem jej. Pudom starzy gazdowie w las, drzewo ścinać, zabrzęcem im za usami, jako ojcowie grawali... A nie bedzie nikogo, to bedzie woda po potokach, bedom stawy zamarźnione, ka wiater gwizdo lodami, bedzie las, mnie sie hań nie ukotwi... Jo o inkse niebo nie stojem, anibyk gór na inacy, hojby mi siedem niebów dawali, nie mieniał... Mnie hań niebo, ka i serce!“

Ale brak osoby Bartusia odczuwać będzie każdy, kto zdołał go „mieć za co“. Dla tych wszystkich Bartuś się niestety minął. „I my sie miniemy po malućkiej kwili“ — zaśpiewają mu niektórzy starzy muzykanci z Podhala. My zaś, którzy nie zapomnimy jego gry, zaśpiewamy sobie w duchu owego „marsza żałobnego zbójnickiego“, którego nikt tak pięknie, jak Bartuś, nie grywał.

Skończył się Bartuś. Kończy się „Stare Podhale“. *A. Chybiński.*

W artykule Swym poświęconym Obrochcie podaje F. Gwiźdź opowieść Bartka o pierwszem spotkaniu z Paderewskim. Inicjatorem tego spotkania był Chałubiński: „Ino powiada pan Chałubiński: żebyś nie brał od niego żadnego wynagrodzenia, ja cię już wynagrodzę. Ale ta choćbyś kcioł to byś nie mioł co wziąć. Pon Paderewski młodziuśki był, mioł se ino stancyjkę, a w ni łóżko, stół, krzesło, fortepjan i harbate. Bier-ze ta od takiego. A pojętny był okrutnie; co jo nute wywiede on ją już chycił. Jo pod noge, on pod nogę. Te palce to mu ino smigały po tym fortypjanie. Pojętny był okrutnie. Grołek mu sporo razy. I on to wicie-tak pochytoł i tak poskrodoł ze całom muzykę z tego zrobił. Pojechoł potem w Hamerykę i zrobił na tem jakiesi wielgie pieniondze“... („*Muzyka*“ *nr. 5)*

## Wiadomości bieżące.

**Warszawa.** W operze przygotowuje się na 19 b. m. premjere dzieła Karola Szymanowskiego p. t. „Karol Roger". Libretto napisali Karol Szymanowski i Jarosław Iwaszkiewicz.

**„Halka"** wystawiona w Wiedniu przy końcu ubiegłego miesiąca, po raz pierwszy w języku niemieckim, a przyjęta życzliwie zarówno przez publiczność jak i prasę, utrzymuje się ciągle na scenie Volksopery, jakkolwiek ze zmianą pierwotnej bardzo dobrej obsady. Za pierwszym razem śpiewała tytułową rolę pani Schwarz a Jontka znany tenorzysta wiedeński Rittershelm, dyrygował zaś p. Emil Młynarski. Obecnie Halkę śpiewa pani Pfeffer-Lax, Jontka p. Chorian, dyryguje zaś Bronisław Wolfsthal. Nowa ta kombinacja podobno przewyższa tamtą i zapewnia operze stałe powodzenie.

**Hrabinę** Moniuszki z p. Bogucką w roli głównej wykonano w jednym z teatrów Nowego Jorku.

**Muzyka polska zagranicą.** Żyjący od wielu lat w Ameryce kompozytor polski Tadeusz Jarecki, znany jest z szeregu ciekawych utworów symfonicznych( „Chimera") oraz kameralnych, pisanych techniką wybitnie nowoczesną. Partytura poematu symf. „Chimera" przechodziła dziwne koleje. Pragnąc aby poemat był wykonany w Warszawie przesłał autor partyturę do Filharmonji, gdzie jednakże zaginęła. Nieposiadając żadnych szkiców kompozytor z pamięci na nowo cały poemat napisał zinstrumentował i jeszcze raz wysłał. Tym razem znów partytura na poczcie zaginęła (1915 r). Po raz trzeci kompozytor wziął się do restytucji poematu ale już do Warszawy nie wysłał produkując go z wielkiem powodzeniem tylko w Ameryce. Jak donosi nowojorski „Times" jeden z utworów kameralnych Jareckiego reprezentować będzie polską muzykę kameralną na międzynarodowych koncertach muzyki współczesnej, subwencjonowanych przez p. F. S. Coolidge. Koncerty mają się odbyć w b. m. w Rzymie, Wenecji, Medjolanie, Brukseli i Oksfordzie. Między wykonawcami znajdują się tak znakomite zespoły jak Kwartet Brukselski „Pro Arte". Kompozycja wykonaną zostanie w Rzymie.

Na koncercie w Filadelfji wykonał Tadeusz Jarecki po raz pierwszy swoją sonatę fortepianową opus 19. Bilety były rozkupione na parę dni przed koncertem, w którym wzięła udział Louise Llewellyn śpiewaczka liryczna, żona kompozytora. Pani Llewellyn, prócz kompozycji Jareckiego, śpiewała również pieśni Eugenjusza Morawskiego, Ludomira Różyckiego i Karola Szymanowskiego. Amerykańska publiczność przyjęła bardzo gorąco muzykę polską zmuszając wykonawców do wielokrotnego bisowania. Jarecki zagrał w końcu trzy drobne utwory swoje, pod tytułem „Liryki młodości", a Llewellyn-Jarecka, po odśpiewaniu całego szeregu nadprogramowych piosenek Chopina, Paderewskiego, Niewiadomskiego, a wreszcie Mussorgskiego po rosyjsku i Nowaka po czesku, musiała prosić słuchaczy o pozwolenie zakończenia programu z powodu zbyt spóźnionej pory.

**Lwów.** *Prof. Witold Friemann* napisał cykl pieśni solowych do słów Sarbiewskiego, słynnego poety polskiego z XVII wieku, oraz kantatę na chóry, sola, organy i orkiestrę. — *Prof. dr. Adam Sołtys* ukończył II symfonję na w. orkiestrę, oraz cykl pieśni. — Na posiedzeniach Towarzystwa Naukowego w lutym i marcu przedstawili swe prace: *dr. Sewergn Eugenjusz Bardag* o pieśniach Chopina, *X. Hieronim Feicht* o mszy wielkanocnej Marcina Leopolity z XVI w. (według nowych źródeł) i o twórczości muzycznej Wojciecha Dobołęckiego z XVII wieku (nieznanego dotychczas kompozytora polskiego); *prof. dr. Adolf Chybiński* podał komunikat o życiu i dziełach Jacka Różyckiego (z XVII w.) w świetle nowych źródeł.

**Bronisław Wolfsthal** w Warszawie niedość szczęśliwy bo nie mógł się doczekać występu dyrygenckiego ani w operze ani w Filharmonji, w Wiedniu zdobył sobie ogólne uznanie po „Tannhauserze" prowadzonym w Operze, a karjera jego dyrygencka weszła już na drogę właściwą, do której uprawnia go wybitny talent, uznany wprawdzie w kraju teoretycznie, lecz nie wyzyskany w praktyce.

**100 rocznica śmierci Webera** będzie w całych Niemczech obchodzona z wielką uroczystością.

**Najstarsza orkiestra na świecie.** Orkiestra Opery Królewskiej w Sztokholmie obchodziła w tych dniach 400-letnią rocznicę swego istnienia. Jest to najstarsza orkiestra operowa w Europie.

Założona i ufundowana w r. 1526 w Sztokholmie z inicjatywy króla Gustawa Wazy, orkiestra sztokholmska cieszy się opinją jednego z najlepszych zespołów muzycznych nietylko w Szwecji lecz i w Europie.

## Nuty nadesłane.

*Stanisław Wiechowicz.* Trzy pieśni 4 gł. na chór żeński à cappela.

*Stanisław Czapski:* „Cisza wieczorna" na chór miesz. à cappella, do słów Kasprowicza.
Poznań. Wydawnictwo Związku Wlkp. Półwiejska 35.

*K. Klein*: Misa in honorem St. Adalberti na 4 głos. miesz. Wyd.: K. T. Barwicki — Poznań nr. — 16.

## Polska kronika chóralna.

*Warszawa.* Warszawskie chóry dzielnicowe wystąpiły w Filharmonji z popisem, który wywarł dobre wrażenie. Działalność tych chórów zorganizowanych z ramienia magistratu warsz. przez p. Czerniawskiego datuje się od niedawna i ma wszelkie widoki na dobry rozwój. Szkoda wielka, że Związek Mazowiecki nie nawiązał z organizacją magistracką kontaktu i nie wzoruje się na niej. Umiejętność i sprężystość organizacji prowadzonej

przez p. Czerniawskiego powinna posłużyć za wzór naszemu bratniemu Związkowi jak należy te prace prowadzić.

*Kraków.* W początku maja odbył się tutaj Wielki Festival Pieśni Polskiej zorganizowany przez miejscowe towarzystwa śpiewackie. Udział wzięło sześć chórów krakowskich i jeden z Dąbrowy Górniczej. Wykonane były następujące pieśni. „Cztery pory roku" — Rączki (Tow. Muzyczne z Dąbrowy Górniczej, dyr. prof. Cichoń); „Co tam marzyć" Dunieckiego, „Ułani" Koniora, „Krakowiak" Galla (chór podoficerski, dyr. prof. Konior); „Hej ty baca", „A ja sobie podrygom" Lachmana i „Marsz zbójników" Lipskiego (Lutnia Robotnicza dyr. W. Barabasz); „Oj matulu lny nam kwitną" Wolniewicza (Hasło, dyr. Wolniewicz); „Straszna bajka" Rączki (Chór Akadem. dyr. Życzkowski); „Zielone Świątki na Bielanach" B. Wallek Walewskiego (Echo, dyr. B. W. Walewski); „Przylecieli Sokołowie" Moniuszki, „Kołysanka" Różyckiego, „Pieśń górnośląska" Stoińskiego (chór Tow. Muz. Krak., dyr. B. W. Walewski) i na zakończenie połączone chóry męskie wykonały „Gaude Mater" Gorczyckiego, „Trzeci Maj" Galla pod dyr. Walewskiego i „Pieśń wieczorną" Moniuszki pod dyr. Barabasza.

*Krakowskie Tow. Muzyczne* na VI swoim wieczorze muz. poświęconym wyłącznie Moniuszce wykonało mszę Es dur na chór i orkiestrę pod. dyr. B.W. Walewskiego i trzy utwory solowe: duet „Intende voci" na sopran i alt, „Exaudi Deus" i „Na skrzydłach pieśni", na baryton solo. Orkiestra uczniowska konserwatorjum, organy, (p. Garbusiński) i soliści: pp. Woźniakówna, Sękarówna i Mazanek.

*Krakowskie Tow. Oratoryjne* wykonało pod dyr. Barańskiego oratorjum Massenet'a pod. tyt. „Marja Magdalena".

*„Krucjata Dzieci",*

słynne oratorjum Gabrjela Piernègo zostało wystawione w Lwowie. Wybitne to dzieło należy we Francji do najpopularniejszych wśród literatury oratoryjnej. Ciekawe podłoże poetyckie „Krucjata dzieci" opiera się na opowieści kronikarskiej z XIII. wieku, która opisuje zdarzenie prawdziwe z owego czasu, jak to do okolic nadmorskich Francji zbiegły się pielgrzymką dzieci, a zapytane dokąd zdążają, odpowiadały „Do Jeruzalem". Wykonaniem dzieła kierował dr. Adam Sołtys. Na estradzie stanął chór w liczbie około 300 osób, orkietra konserwatorjum i Teatru Wielkiego oraz soliści pp. Drexler-Pasławska, Kończacka Szlemińska, Sowilski i Müller.

*(k. p.)*

*Inowrocław.* Chór „Szarotka" wykonał pod dyr. Sobieskiego oratorjum K. H. Grauna (1701—1759) p. t. „Smierć Jezusa"

*Drezdeński chór* przy kościele Św. Krzyża wzorowy chór niemiecki obchodzić będzie w październiku 700 rocznicę istnienia.

*Berliński Staats-und Domchor* wykonał na jednym z koncertów interesujący utwór à cappella młodego, zaledwie 22 lata liczącego autora. Kurt Thomasa pod tyt. „Nad rzekami Babilonu". Kompozycja napisana jest na 2 chóry fakturą przesadnie polifoniczną, ale zdradzają ogromne opanowania tej techniki. Odznacza się pozatem wielką pomysłowością i twardem poczuciem formy. Przymioty jak na zupełnie młodego kompozytora zupełnie wyjątkowe. Utwór jest bardzo trudny.

*Prokofiew* napisał nowe dzieło chóralne „Incantation" na chóry, sola i orkiestrę.

*Czeski chór Smetana* koncertował z powodzeniem w Paryżu. Dyrygował R. Czerny.

*Konkursy śpiewackie niemieckie a Wilhelm II.*

Kiedy Wilhelm II był jeszcze cesarzem, interesował się bardzo konkursami śpiewaczemi. Utworzył on nawet stałą nagrodę w postaci złotego łańcucha, którego przechowanie powierzono tym grupom śpiewaczym, które zdobyły pierwszą nagrodę.

Otóż łańcuch ten znajduje się od roku 1914 wpieczy berlińskiego chóru nauczycielskiego. Niedawno jeden z chórów niemieckich zaproponował wznowienie przedwojennych konkursów z łańcuchem złotym, jako nagrodą. Wyłoniło się jednak pytanie, do kogo w rzeczywistosci należy ten łańcuch i celem wyjaśnienia tej sprawy, zwrócono się pisemnie do ex-cesarza Wilhelma, który — jak informuje „Reihnische Zeitung" odpowiedział co następuje: „Łańcuch pozostanie własnością berlińskiego chóru nauczycielskiego, aż do chwili, kiedy sam uczestniczyć będę w nowym konkursie"...

A zatem, Wilhelm nie zrezygnował jeszcze z powrotu do Berlina.

## Pisma.

*Wiadomości Muzyczne Warszawa Nr. 12.* N i e w i a d o m s k i: Z. Noskowski, M i l l e r: Szkice z dziejów muzyki na Litwie w schyłku XVIII w. M a ł a c h o w s k i - Ł e m p i c k i: Wolnomularstwo polskie a muzyka. M i e c z y s ł a w S u r z y ń s k i: Notatki autobiograficzne. C. J e l l e n t a: Uczczenie Zygmunta Noskowskiego. Dział organizacyjno-zawodowy.

*Muzyka i Śpiew. Kraków. Czerwiec.* B. R a c z y ń s k i: O naszą pieśń ludową. Tekst do psalmów Gomółki LIII i LIV. Koncert religijny w Poznaniu. Ruch muzyczny na Kujawach. W sprawie broszury „Święto Pieśni". G r a b s k i: Ze świata muzycznego. F. S a c h s e: Rys techniki harmonicznej. X. W a l c z y ń s k i: Organarja. „Melodje", organ związku nauczycieli Śpiewu i Muzyki. H a j z y n g: Sprawozdanie ze zjazdu w Bielsku Podlaskim. Z ruchu muzycznego w Przemyślu. F. K o z ł o w-

ski: Tonacyjna (naturalna) metoda nauczania czytania muzycznego (solfeggio) sprawy organizac. Dodatki nutowe. Gomółka: Psalmy L II i LIV. Pieśni kościelne i świeckie w opracow. Garbusińskiego, Flaszy i piosenkę Dziobana.

*Śpiewak.* Katowice Nr. 6. Numer zjazdowy. St. Woyna: Historyczne znaczenie St. Moniuszki dla rozwoju muz. pol. St. Stoiński: Przyroda w muzyce. Józef Elsner (Dto) Kronika, sprawozdanie i sprawy organiz.

*Lwowskie wiad. muz. Nr. 8.* Dr. Barbag: Semper idem. Hymn Rigwedy — o powstaniu wszechrzeczy. M. Opałek: Nie mów. Gościeńska: Wieści z Paryża. Petry: Modlitwa „magilusków". Horacy: Do okrętu. Recenzje. Kronika itd.

*Listy hudebni matice.* Praga Nr. 7—8 (podwójny). B. Vomaczka: K otev řeni nove budovy umelecke besedy. Mikota J.: Janaček v Anglie. Romani Rolland: Raz usneni Händlova. Dr. Patera: Hudebni Matice. Architek Dr. Janda: Existencni a vyvojove zabezpeceni Umelecke Besedy. Z hudebniho zyvota. Ceskoslovensko. Cizina. Wiad. bież. i t. d.

*Dalibor* Praga. Rocznik XVII. Nr. 1 Reklamowy wydawcy Mojmira Urbaneka.

*Vestnik* Pevecky a hudebni. Praga Nr. 5. Cmiral: zpev a hudha v nasich skolach. Pevecky snem. Kronika. Wiad. bież.

# Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy nadesłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego" do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35

*Redakcja.*

## Wielkopolski Związek.

Tegoroczne Zjazdy Okręgowe (zawody) odbędą się:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 20. czerwca | Okręg | 8 | w Sulmierzycach |
| „ | „ | 10 | „ Pogorzeli |
| „ | „ | 14 | „ Lwówku |
| 27 „ | „ | 7 | „ Wieruszowie |
| 4 lipca | „ | 6 | „ Kaliszu |
| „ | „ | 9 | „ Sarnowie |
| „ | „ | 12 | „ Lesznie |
| „ | „ | 13 | „ Grodzisku |
| „ | „ | 15 | „ Obornikach |
| „ | „ | 17 | „ Szamocinie |
| „ | „ | 20 | „ Miasteczku |
| 11 lipca | „ | 5 | „ Wielkowyji |
| „ | „ | 2 | „ Poznaniu |
| 1 sierpnia | „ | 16 | „ Budzyniu |
| 8 „ | „ | 4 | „ Środzie |
| „ | „ | 3 | „ Gnieźnie |

## Kasa Związku.

Wstępne: Miechów, Brzoza-Przyłęka, Bydgoszcz, (Chopin), Kępno, „Echo".

Składki za rok 1925 zapł. Osielsko 21.— Bydgoszcz — św. Wojciech 39. — Kcynia (à conto 8— zł.

*Składki za rok 1926 zapł.* — Odolanów à conto 12.50 zł, Świecichowa 18,50 zł, Osielsko 21,50 Swarzędz 62.— Grabów 28.— Czarnków 34.50 Lasocice 25.— zł.

Razem zapłaciło dotąd 44 koła swą składkę (w tem 7 za pół roku).

Za rok 1925 zalegają jeszcze 43 Koła.

Za Kasę Związku

*Barwicki.*

## Związek Pomorski.

### Zjazd delegatów VII. Okręgu Pomorskiego Kół Śpiewackich w Chojnicach.

Dnia 2. maja b. r. odbyło się walne zebranie delegatów Kół śpiew. na okręg Chojnice — Tuchola — Sępólno i część powiatu Starogardzkiego do którego należy 12 Kół Śpiewackich, składających się z 350 członków czynnych i 200 członków nieczynnych.

Przewodniczył wiceprezes Antoni Lisewski z Chojnic Sekretarz okręgowy p. Wegner zdał sprawozdanie z działalności okręgu, poczem przystąpiono do wyboru nowego zarządu okręgowego, w skład którego weszli pp.: A. Bruski z Sępólna — pr. L. Jackowski z Chojnic — wicepr. Wł. Wegner z Sępolna — sekr. Ed. Lemańczyk z Sępólna — zast. sekr. i referent prasowy, Jan Zimny z Chojnic — skarb. Fr. Gierszewski z Chojnic — dyrygent, Hołoga z Brus, Wenda z Lubni, oraz jeden członek „Harfiarza" z Czerska — ławnicy, Nagórski i Lisewski z Chojnic, oraz Stanke z Brus — rewizorzy kasy, ks. Schwanitz z Kamienia, Marjan Rydlewski z Chojnic oraz jeden członek koła śpiewackiego z Więcborka — członkowie sądu honorowego.

Następnie uchwalono urządzić w Sępólnie w niedzielę, dnia 11 lipca b. r. zjazd kół śpiewackich z popisami o nagrodę.

Na zakończenie apelował nowy prezes p. Bruski w gorących słowach do zebranych, by pielęgnowali śpiew ojczysty i starali się o rozwój kół śpiewackich w naszym okręgu.

Program uchwalonego zjazdu przedstawia się następująco:

O godz. 9 przyjęcie przybywających kół śpiew. na rynku. O godz. 9,30 powitanie przez pr. okr., koło miejscowe i władze, poczem wymarsz wspólny do kościoła. O godz. 10 uroczyste nabożeństwo w kościele parafialnym. Po nabożeństwie pochód z sztandarami i muzyką przez miasto i wspólny obiad. O godz. 14 generalna próba wspólnych chórów. O godz. 15 zbiórka na rynku i wymarsz, poczem występy chórów złączonych a) mieszanych b) męskich, następnie popisy poszczególnych kół, należących do okręgu o nagrody, oraz popisy kół pozaokręg. z dowolnemi pieśniami. O godz. 19,30 ogłoszenie wyniku popisów przez członków jury i odmarsz do miasta.

Podając powyższy komunikat do wiadomości apelujemy do kół śpiewackich okręgu, oraz całego związku o wzięcie udziału w zjeździe, do związków Pomorskiego i Poznańskiego o wydelegowanie jednego koła, któreby wykonaniem wzorowem pieśni dało bodźca starym i młodym kołom do coraz intensywniejszej pracy.

**Okręg IV. (tczewsko-starogardzki).**

W dniu 13 maja br. odbył się w Pelplinie zjazd dyrygentów Okręgu IV. Uchwalono wybór pieśni na chóry ogólne mające być odśpiewane na zjeździe Okręgowym w dniu 18 lipca br. w Tczewie a mianowicie:

Chór męski: Piosnka żołnierska — St. Dumieckiego
Chór mieszany: Hymn narodowy — E. Ponieckiego
„ „ Noc majowa — Kotarbińskiego
Chór żeński: Wezmę ja skrzypki — Lenartowicz (Troszla).

**Starogard.** — Koncert kompozytorski Fel. Nowowiejskiego. Współudział p. Krystyna Żabska (wiolonczela).

Aczkolwiek „Lutnia“ tutejsza wystąpiła niedawno temu, bo w dniu 9 maja, z bardzo udatnym wieczorem „pieśni polskiej“, na który mimo poważnych trudności udało się ściągnąć sąsiednie „Lutnie“ (z Chojnic i Tczewa), rzuciła się w ubiegłą niedzielę na niezwykłą imprezę, którą stanowił koncert kompozytorski prof. Nowowiejskiego z Poznania, twórcy opery „Legenda Bałtyku“. Zainteresowanie owym koncertem było już poprzednio bardzo wielkie, to też publiczność tak z miasta jak i z okolicy przybyła nań w pokaźnej liczbie.

Zapowiedziany koncert rozpoczął śpiewem połączonych chórów tutejszego gimnazjum, szkoły wydziałowej i „Lutni“. Odśpiewano utwory Nowowiejskiego i to: hymn „O polski kraju święty“ i pieśń „Tam dom mój“. Utwory te wykonano pod batutą samego kompozytora.

Po raz pierwszy bowiem usłyszano tu występy trzech miejscowych chórów. Młodociane głosy nadawały wykonaniu owych utworów dużo wdzięku i barwy. Uznanie należy się dyrekcji obu wymienionych szkół za udzielenie pozwolenia na ich występ publiczny podczas niedzielnego koncertu kompozytorskiego.

Następnie „Lutnia“ pod bat. swego dyr. p. Wł. Kirsteina wykonała dziarski marsz pułku grudziądzkiego i trudny rozdzielony w niektórych partjach na 4 dźwięczne głosy żeńskie, 4 męskie polifoniczny Madrygał kompozytora-gościa „Dwie wisienki“.

Z wykonanych utworów p. p. Kr. Żabską na wyszczególnienie zasługują „Andante religioso“ Thomego i „Pielgrzymka do chramu Światowida“ z opery „Legenda Bałtyku“. Utwór ten jest jednym z nielicznych kompozycyj repertuaru polskiego w tym kierunku i wywołał duże wrażenie.

Zakończeniem koncertu było wykonanie rapsodu „Testament Bolesława Chrobrego“. Uwagę słuchaczy utwór ten zdołał najwięcej na siebie zwrócić.

W ostatnim utworze usłyszeliśmy po raz pierwszy jedną z nielicznych fug polskich (tak zwaną potrójną fugą to jest składającą się z trzech motywów). Zwłaszcza ze względu na trudność w wykonaniu tej fugi odśpiewano ów rapsod dotychczas tylko w Poznaniu, Krakowie i Katowicach. „Lutnia“ tutejsza, jako silny zespół śpiewaczy wykonała ów rapsod pominąwszy niektóre nieznaczne uchybienia naogół z werwą i rozmachem, natchnionym jej przez wytrawnego mistrza-dyrygenta.

Deklamację wykonał z przejęciem i odpowiednią dykcją p. Dobrowolski.

Ostatni koncert jest trzeci z rzędu, jaki urządziła tutejsza „Lutnia“ z prof. Nowowiejskim. Urządzenie jego wymagało dużo nakładu pracy i czasu. To też uznanie należy się dyr. p. Kirsteinowi.

## Osobiste.

*Odznakę honorową „Frontu Pomorskiego“* ku wiecznej pamięci objęcia przez wojska polskie Ziem Zachodnich i polskiego Morza przyznano znanemu działaczowi społecznemu i pracownikowi na niwie śpiewaczej sekretarzowi „Lutni“ druh. Kawce z Starogardu.

## Z żałobnej karty.

Ś. p. Tadeusz Gertych, założyciel „Harmonji“ w Poznaniu (św. Łazarz), długoletni prezes tejże H., zasłużony działacz na polu prac narodowych (tak w „Śpiewie“ jak w „Sokolstwie“ — niemniej w życiu publicznem czasu niewoli) — zmarł w 60-tym roku życia. Liczne chorągwie i tłumy publiczności najlepszym dowodem popularności ś. p. Zmarłego.

Chór Harmonji pod dyr. druha Prof. Kwaśnika pożegnał Zmarłego pięknie wykonanym hymnem ks. Kleina.

Niechaj mu lekką będzie ziemia polska

*Zarząd Główny i Red. Przeglądu.*

Za Redakcję i Administrację: K. T. Brawicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA“ w Poznaniu